

# 「沈黙」から「言葉」へー

ハーマン・メルヴィルの『白鯨』と『ピエール』をめぐって

浜 田 庫 司

## From “Silence” to “Language”

— On Herman Melville’s *Moby-Dick* and *Pierre*

Kurashi HAMADA

We will aim to show that through all his career as a linguistic artist Herman Melville’s literary creation as a whole is to struggle with “silence” or what is beyond humanity and forces man to be silent, toward a literary cosmology as comprehensive understanding of human existence.

Throughout his literary career Melville seems to have been pursuing ultimate truth, which enables man to define what it is to be human, as we can observe in Captain Ahab in *Moby-Dick*. However, as Ahab’s failure reveals, such a transcendental thing is forever to be unattainable to human beings in their lives. Or in Melville’s perception man cannot hear at all the voice of that truth or such super-human being, even if there were any. Thus in Melville “silence” or “nothingness” just prevails as the only essential condition of human existence in this world.

After we closely analyze “silence” in *Moby-Dick* and *Pierre*, we will consider how this recognition of silence could be transformed into what we can call a literary “cosmology”, comprehensive enough to cover all the vital aspects of human world. In other words we will clarify the mechanism of metamorphosis of silence into cosmology, according to his literary development.

In this way we will try to draw a conclusion that the meaning of linguistic creation for Melville lies in the transformation of silence into a literary cosmology.

## 「沈黙」から「言葉」へー

ハーマン・メルヴィルの『白鯨』と『ピエール』をめぐって

浜 田 庫 司

## I.

19世紀のアメリカ文学を代表する作家ハーマン・メルヴィルは、彼の文学的営為において終始一貫して人間の存在を越えるもの、あるいは人間の存在を規定する真理を追求したと考えられている。たとえば、代表作である『白鯨』において主人公エイハブ船長が全力で探索したモビイ・ディックは、しばしばキリスト教の神の代理者であると解釈されるし<sup>①</sup>、また『白鯨』に続いて発表された『ピエール』のヒーローであるピエールは福音書の説く教えに文字通り従い、家族、財産、地位の全てを捨て、大都会ニューヨークの砂漠で、彼の創作を通じて、永遠の真理をつかみとろうとして苦闘したとされる<sup>②</sup>。

しかし、これら二つの代表作のヒーローたちが、いずれも一見するところ敗北死しているように、メルヴィルの彼自身の文学における、人間の存在を規定する真理の追求も容易ならざる苦闘の連続であった。それは、彼のような大いなる精神を持った作家が作家生命の全てを傾けて全身全霊でもって探究したとしても探究し尽くせぬものであった。このようなメルヴィルの文学営為の成果をある研究者は、メルヴィルにおいては真理が存在しないこと（「無真理」）が真理である、と結論づけたりする<sup>③</sup>。研究者自身の、メルヴィル文学という把握し尽くせない研究対象に対する苦悩を吐露しているとも受け取れる、この陳述は、メルヴィル自身の探究の対象がまた、言葉による表現を拒否するものであったことを雄弁に語っている。なぜなら、上の陳述は、メルヴィルが探究したものは「無」であった、と言っているに過ぎないのであるから。つまり、作家としてメルヴィルが探究した対象は、無とでも名付けるしか致し方ないもの、換言するならば、人間の言葉に沈黙を強いるものであった。寺田建比古が、メルヴィルの文学はニヒリズムとベシミズムの極致に表現を与えたものであると主張する<sup>④</sup>のも頷けることであるが、しかしながら、メルヴィルは決して、寺田のいう無や沈黙に突き当たって、絶望に甘んじているのではなかった。

メルヴィル文学の研究史においては、現時点に至るまで、メルヴィルが探究したその対象そのものの本質は、上述の例にも見られるように多くの研究者によって様々に明らかにされて来た。しかし、言葉に沈黙を強いるものの追求がなぜ『白鯨』のような圧倒的に雄大な文学に転化されたのかという、そのプロセスは現在に至るまで明らかにされているとは決して言えない。したがって、この「沈黙」から「言葉」の宇宙への転化のメカニズムを明らかに

することこそが、本稿の最終目標とするところである。

我々は、ここで本論の導入として、『ピアザ物語』に収められている、この中・短編集の表題作である「歩廊<sup>ピエール</sup>」という小編について簡単な論述を試みることにする。なぜなら、この中・短編集は、二つの代表作『白鯨』、『ピエール』とほぼ同時期に書かれ<sup>9)</sup>、作者メルヴィルの心を当時とらえていた芸術上の主題を様々な形で表現しているのだが、なかんずく「歩廊<sup>ピエール</sup>」には言語芸術家メルヴィルの文学的世界が典型的に示されていると思われるからである。また、これを上述したような「真理探究の物語」の一つのモデルと見ることも可能である。したがって、この短編のあらすじを紹介しながら、メルヴィルという作家における作品の典型の一つを、我々の今後の論述のパースペクティブとして抽出しておくことは有益なことであると思われる。

この作品は非常に自伝的色彩が濃く、その舞台はメルヴィルが前記二大作や『ピアザ物語』を執筆していた当時買い取って住んでいたピッツフィールドの農家を舞台にしており、主人公の「私」が自宅の歩廊からはるかなながめる「シャルルマーニュ」にたとえられる紫色に輝く秀峰も実在のグレイロック山のことである<sup>10)</sup>。主人公が我が家の歩廊から遠くこの神秘的峰を秋のある一日にながめていると、その山頂近くで金色に輝く光の点が認められる。想像力豊かな「私」はきっとあそこには妖精の国があって、妖精たちが住んでいるのであらうという思いにかられ、現地をまだ見ぬうちからいても立ってもいられなくなる。そして、ついには妖精の国へ向って、実際には山登りであるが、想像上の航海へ乗り出して行くことになる。この空想じみた目的を持つ航海が十中八九幻滅と徒労に終わるであらうということは、歩廊のかたわらに美しい花を咲かせて「私」の目を楽しませていたつる草の葉をめくってみると、実はたくさんの害虫が巣食っていたという事実の中に、読者に対してもまた主人公自身に対しても暗示されているのだが、もちろん、このような事は、妖精の国へと思いをはせる「私」には少しも抑止力とはなり得ない。

さて、とにもかくにも目的地にたどりついた主人公は何を発見したか。妖精の国など存在しなかったということを発見した。この意味では、主人公は確かに「無」を発見したと言える。しかし、物語はこれだけでは終わらない。主人公が妖精の国と思い込んでいた場所には、農家の廃屋があり、みすばらしい娘が弟の帰りを待ちわびながら針仕事をしているだけで、予示されていたことであるが、「私」は痛烈な幻滅を味わうことになる。しかも、その幻滅以上に主人公を驚かせたことは、娘は一人刻々流れ来り去って行く雲の影を友として暮しているのだと言い、その影の一つは犬に見たてられてトレイという名まで与えられている。この事などは、想像力によってありもしない妖精の国をこしらえ上げその実在を信じ込んでいた主人公の傾向に対する皮肉な注釈ともなっているのだが、その上娘は、はるか下の方に輝いている素晴らしそうに見える家（実は主人公の家）にはきっと幸福な人が住んでいるにちがいない是非一度訪れてみたいとまで言うのである。しかし、「私」はそれが他ならぬ自分の家であることは告げずに立ち去って行く。なぜならば、それはおそらく娘自身が、自分自身と同

じように、想像力によって空想をたくましくする傾向を持った人間であり、このような人間には何を言ったとしても無意味だと思われたのであろう。

メルヴィル文学の世界の特質を上述した「<sup>ビエール</sup>歩廊」に即してまとめると、次のようになるであろう。1. まず想像力豊かなロマンティックな傾向を持った主人公が登場する。2. ある個人的なきっかけにより、主人公にとって超人間的と思われる何かが、ほとんどの場合において、主人公のそれまでの世界観、人生観にコペルニクスの転換を迫る形で、彼の想像力をかきたて、あたかも実在物の如く感じられ始め、彼の心をとらえてはなさなくなる<sup>70</sup>。3. 主人公は、ついにその対象を探索するために出発する。しかも、たいいていの場合、彼はその目的遂行のために自己の全てを投げ出さざるを得なくなる。4. いよいよ主人公はめざす対象に遭遇あるいは対決することになるが彼の闘争は失敗あるいは敗北に帰す。5. その結果、主人公は自己の探索していた対象が実在していなかったという認識を得る。6. しかし、主人公は自己の対象との遭遇、対決のプロセスにおいては、充実した生の感覚、あるいは人間存在についての一段と高い認識を得ることが多い。

「沈黙」から「言葉」の宇宙への転換のプロセスの解明を、我々は主としてメルヴィルの二大代表作『白鯨』と『ピエール』を考察することによって行うことにするが、以下の考察においてこれら二作品を既述の中・短編集『ピアザ物語』のいくつかに見られるメルヴィルに特有な創作形式である「二つ折り絵」(“diptych”)と見ることによって論述を進めることにする。「二つ折り絵」の手法は、読んで字の如くもともと教会の祭壇画の場合のように二枚の類似の絵をペアとして並置することなのであるが、これをメルヴィルの場合に即して言い換えるならば、ちょうどコインの裏表の関係にあるような対照的な世界を描く二つの短編を並置し、一つの作品として読者に提示する技法である。『ピアザ物語』の中では、「二つの教会堂」、「貧者のご馳走と富者の食べ残し」、「独身者たちの楽園と乙女たちの地獄」の三作品が「二つ折り絵」形式で書かれている作品である。実際、「貧者のご馳走と富者の食べ残し」には、前半の「貧者」のパートには「第一の絵」、後半の「富者」のパートには「第二の絵」という表示がタイトルの一部として付けられている。

しかし、ここではこれら「二つ折り絵」形式の作品の中では最も声価の高い「独身者たちの楽園と乙女たちの地獄」について簡単に触れてみることにする。前半の「独身者たちの天国」においては、英国滞在中の語り手がテンプル法学院の晩餐会に招かれた際にまのあたりにした、英国の気楽な独身者たちの酒宴の様子が幾分皮肉な調子で描かれており、一方、後半「乙女たちの地獄」においては、二十世紀日本における『女工哀史』に勝るとも劣らない新大陸ニュー・イングランドの製紙工場において劣悪労働条件のもとで酷使される、いたいけな乙女たちの姿がゴシック・ロマンスふうの不気味さで描写されている。この「二つ折り絵」作品はタイトルにも現われているように、伝統にあぐらをかいて安逸に時を過ごす旧世界の独身者たちの天国に対して、新世界のアメリカにおいて新興産業資本によって搾取される乙女たちの地獄を対照させているばかりではなく、また、このような意味においては、物語

の舞台が大西洋の兩岸にわかれていたとは言え、マルクス主義における、いわゆる上部構造と下部構造を鮮やかに対比して表現したものとみることにもできる。事実、前半と後半を通して読めば、テンプル騎士団の流れをくむ法学院の上流階級の青年たちの気ままな生活を支えているのは、食うや食わずで一切の望みを捨てさせられたかのように、こき使われている乙女たちの地獄の苦しみのような労働ではないかと自然に思いたくなる。

「二つ折り絵」形式の作品は、前半から読んでも後半から読んでもさしつかえない独立した二作品の並置の形をとっているのだが、以上の例からも容易に理解されるように主題の上では一見対称的な関係にあると言える。したがって別々の作品が並べられているとは言っても、どちらか一つの作品だけでは、確かに比喩的に言えば、二分の一の完成度しか達成しないであろう。上に例としてあげた「独身者たちの楽園と乙女たちの地獄」においても、仮りにこれがどちらか片方だけの作品であったならば、我々の生きている世界の現実認識としては、あまりに一面的で単純な認識しか与えないことになる。すなわち、このような言わば複眼的な世界認識の形式は、作者メルヴィルの精神の柔軟さの証左に他ならない。彼の世界認識はステレオタイプに見られた一元的なものではなく、男と女、天国と地獄は言うに及ばず、光と闇、人間とそれを超えるもの、文明と原始、支配と被支配など、人間の世界における本質的側面をほとんど全てカバーした多元的世界なのである。

しかし、もちろん、作家としてのメルヴィルは、光と闇を例にとるならば、あの名高い「ホーソーと彼の苦」の中で高らかにうたいあげられているように、闇の世界の方に終始変わらず引きつけられ生涯を通して「闇の力」に挑み続けたことは明らかである。つまり、「二つ折り絵」作品を陰と陽に分けて考えるならば、作者の創作の重心は対称的世界を描くと言っても「陰」の方に置かれていた。言い換えるならば、二作品並置とは言っても、陽の世界に陰の世界を並べて提示することによって、読者の世界は垂直に深化することになる。あるいは、別の言葉で言えば、杉浦銀策の言うようにメルヴィルという作家は自己注釈的な、その意味では非常に現代的な作家である<sup>98</sup>。すなわち、「二つ折り絵」形式の作品においては、一方が他方の作品の注釈をなしており、言うならば二十世紀の美術に言う「絵画についての絵画」(“*tableau de tableau*”)と見ることもでき、したがって、「小説についての小説」(「メタ・フィクション」)と考えることも可能であろう<sup>99</sup>。

「二つ折り絵」形式の作品をこのようにとらえるとき、小論における考察対象である『白鯨』と『ピエール』を、「二つ折り絵」形式の作品と見て論じることが可能であろうか。この事を、我々は今後の論証によって明らかにして行くであろうが、結論的に言えば、単純な執筆年代の前後関係ばかりではなく<sup>100</sup>、『ピエール』を『白鯨』に対する注釈、一つのメタフィクションと考えることは可能であり、このようにして両作品を論じることが、「沈黙」から「言葉」へというメルヴィルの創作の秘密を明らかにしようとする我々の企てにより実りある成果をもたらしてくれると思われる。この事の証拠の一つとして、我々は次の事をあげるができる。すなわち、『ピエール』は一つの芸術家小説であり、ピエールという若き小説家の創作

という問題を主題とした作品であると解釈できるのであり、また両作品とも我々の追求する「人間の言葉に沈黙を強いるもの」を根本の主題としているということである。同じ根本主題を扱いながら『ピエール』においては、主人公のピエール自身も作家として、この「人間の言葉に沈黙を強いるもの」を自己の創作において形象化しようとするのだが、このようにして苦闘する作者ピエールの姿が語られる。したがって、この事は『白鯨』の創作において非常に示唆的な情報を我々に与えてくれる。つまり、『白鯨』という作品が、「人間の言葉に沈黙を強いるもの」を追求しながら、なぜあのような宇宙論的な、また特に最後のクライマックスにおいては雄大な調べを響かせる作品となり得たのか、『白鯨』という作品自体だけではなく、『ピエール』という作品を、我々が上に見た「二つ折り絵」形式の作品の場合のように、逆照射することによってよりいっそう解明されるであろう。言うまでもなく、我々が「<sup>ビュッ</sup>歩廊」の分析の際に抽出した1. から6. のメルヴィル文学の世界の特質はことごとく両作品にあてはまる。ただし、「二つ折り絵」形式の作品という点では、もちろん両者は単純に陰と陽の世界を対照的に描いているとは、我々が上に述べた意味では言えない。「光」と「闇」という言葉を用いて比喩的に言えば、『白鯨』が目に見える「光」の世界の背後に、暗黒の力を探ろうとするのに対して、『ピエール』は絶望的な「闇」の世界に真理の光明を見出そうとするものであるとすることができる。しかし、かと言って両作品の描く世界は、先にも述べたように、ぴったりと重なり合う陰画と陽画の関係にあるのではなく、『ピエール』においては、根本主題に対する認識が垂直的にいっそう深まり、我々が本論において明らかにするように、結果として作者メルヴィルにとっての創作の意味がはっきりと開示されてくる。したがって、以上手短かにあげた点のみによっても、『白鯨』と『ピエール』という作品を「二つ折り絵」形式の作品として相互に照射させて考察することは、我々の最終目標である「沈黙」から「言葉」への転換の過程の解明にとって非常に有効であると思われる。

さて、この序論の終りに、上述のメルヴィルの文学世界のモデルを構成する一番目の要素であるロマンティックな傾向を持ったヒーローについてまず考察しておくことにしよう。そこでCOD（第八版）によって“romantic”の語義を我々の論旨に関連のある範囲で原文のまま引用し確認しておこう。

— *adj.* 1 of, characterized by, or suggestive of an idealized, sentimental, or fantastic view of reality; remote from experience (*a romantic picture; a romantic setting*). 3 (*of a person*) imaginative, visionary, idealistic.

これらの定義のうち、メルヴィルのヒーローにとって非常に示唆的で注目に値するのは、語義分類3の“visionary”という語である。というのは、この語についてさらにCODをひもとくと、その語義には次のような説明があるからである。

— *adj.* 1 given to seeing visions or to indulging in fanciful theories 2 existing only in a vision or in the imagination.

このうち1の定義はメルヴィルのヒーロー自身の特質を言い当てているし、2の定義はヒーローが追い求める対象の本質を要約している。すなわち、これらの定義に基づいてメルヴィルのロマンティックな傾向を持ったヒーローを一応先取的に規定してみるならば、自分自身の想像力あるいは心象（幻想）の中でしか存在しない（したがって非実在の）ものを見る者ということになる。しかし、もちろん、それはヒーロー本人にとってはあたかも確かなリアリティを持っているかの如く迫って来るものである。

この事は、『白鯨』開巻第一章において語り手イシュマエルによって言及される有名なナルシス神話において象徴的に鮮かに表現されている。彼は次のようにこの神話の意義について語る。

そしてあのナルシスの物語は更に深い意味を持っている。と言うのは、あの若者は泉の中に見えた悩ましくもおだやかな像をつかまえようとして、水の中に落ちて溺れ死んでしまったからである。しかも我々自身も全ての河川や海洋の中に同じような像を見ることができる。それは把握し得ない生命の幻影であり、これこそが、全ての鍵である。(5)<sup>(11)</sup>

泉の奥底から浮かび上がったと思われた「把握し得ない生命の幻影」は、実は自己の姿の反映でしかなく実在するものではなかったのであるが、この非実在の自己の似姿はロマンティックな幻視者が想像力によって勝手に創り出した「幻想」(“vision”)のメタファーに他ならない。さらに、この事は、我々の生の探究が、結局は内面的な自己の存在の始源へ向けての探究とならざるを得ないことを象徴的に語っていると思われる。また、「水」が我々人間をも含めた、あらゆる生きものの「生」と「死」の始めと終わりを包含するものとして、とらえられていることは特に銘記しておかなければならない。本論においてみるように、「水」はカオスの無の象徴であり、言葉の発生源と消失点としての沈黙のメタファーであるからである。

以上の点を我々の主題である「沈黙」と関連づけて言い直すならば、ナルシスティックな「幻視者」とは想像力によって「無」から「有」を創り出す者であり、これを言葉による表現という観点からさらに換言すれば、「無」の「沈黙」を「有」である「言葉」へ転化させ得る者であるにとらえることができる。

言うまでもなく、我々の二人の主人公エイハブとピエールは上述のロマンティックな傾向を持ったヒーローの代表的存在である。

エイハブは、鯨捕りという元々大洋と捕鯨業にまつわる途方もない伝説や言い伝えを信じ込みやすい種類の人間に属し、あの有名な「モビイ・ディック」の章で語られる「白鯨神話」を信じていたと思われるし、彼自身モビイ・ディックを単なる鯨とは見ていなかった。また



「マスト・ヘッド」の章においては、イシュマエルはナルシスの傾向を持った夢想家に対して、ありもしない幻影にまどわされて身を滅すな、と警告を発しているが、これは間接的にモビイ・ディックを追跡するエイハブに向けられていると考えられる。一方、いま一人のヒーロー、ピエールは若年にして「恋愛詩」や「瞑想詩」を書いていたように、ロマンティックな詩人の素質十分であった。その上、イザベルの中に自己のアイデンティティーの源が重なりあうように反映するのを見て、それを必死につかまえ確かめようとしたピエールは、やはりナルシスティックでロマンティックな精神の持ち主であった。

序論としての以上の予備的考察を踏まえ、次章においては、メルヴィル文学における「沈黙」についての言説を具体例に即して分析することにする。

## II.

我々はメルヴィル文学のモデルの第二番目の構成要素として、ロマンティックな傾向を持ったヒーローの、ロマンティックな「探究対象」をあげておいた。それは、直接的には、エイハブにとってはモビイ・ディックという白い鯨であり、ピエールにとってはイザベルという異母姉のアイデンティティーである。しかし、間接的には、あるいはより高次のレベルでは、エイハブはモビイ・ディックの白い壁の向うに超越的な存在者を、またピエールはイザベルの（ということは、自己の）アイデンティティーの追求を通じて絶対の真理を、探究していると解釈することも可能である。

しかしながら本章においてくわしく論じるようにメルヴィル文学の世界においては、ヒーローたちはそれぞれの探究の果てに無を見い出すだけであるし、彼らが旧約におけるような生ける神に出会うこともないし、彼らに対して絶対の真理が開示されることもない。このような事態を寺田は「神の沈黙」<sup>(12)</sup>と呼んだが、確かに、メルヴィルのヒーローたちの探索の行き着くところには「無」の「沈黙」が待っているだけである。すなわち、メルヴィルのヒーローたちの探究対象は人間の言葉による表現を拒否し人間に沈黙を強いるものである。

『ピエール』という作品自体、自然の恍惚的な沈黙でもって幕をあけるのであるが、この作品の主題の核心を集中的に示すとみなされる第十四編「旅と冊子」に我々の追求する「沈黙」について直接の言及があるので、まずこの部分の引用と考察から始めよう。

全ての深遠な物事、そして物事についての感動には沈黙が先行し伴っている。…しかり、沈黙のうちにみどり子キリストはこの世に生まれて来た。沈黙は宇宙全体を聖別する。沈黙とは、神々しい教皇が世界の上にかざした見えない手である。沈黙は全自然界において最も無害で同時に最も恐ろしいものである。沈黙は運命の予備軍である。沈黙は神の唯一の声である。

しかしあまりにも荘厳なこの沈黙は、ただ感動的で立派なものだけに限られているので

もない。大気のように、沈黙は全ての物事に浸透しその魔法の力を発揮している。たとえば初めて旅へ出かけんとする旅行者を支配するあの特異な雰囲気の間も、また沈黙が水面の上に行きわたっていた、世界創造以前の想像もつかない程太古の昔においてもそうであった。(204)<sup>(13)</sup>

「二つ折り絵」形式の二枚目の「絵」においてメルヴィルは彼の文学における「沈黙」の理論を、語り手を通じて、決定的な形で与えていると言ってよい。全ての深遠な物事や感動には、常に沈黙が先行してつきまといていると言う。しかし、前田護郎が言うように、沈黙は言葉というものを抜きにして語ることはできない<sup>(14)</sup>。ちょうど光と闇の関係のように、言葉あつての沈黙である。したがって、この事を考え合わせると、沈黙と言葉の関係は、バーネットがエイハブの言説に即して「語り得ること」と「語り得ぬこと」を二項対立的な平面的な関係としてとらえたのとは異なり<sup>(15)</sup>、語り手の見解によれば、深遠な物事は言うまでもなく、言葉で語り得る物事の根源にはまず沈黙があり、そこから言葉が沈黙に伴われて発生して来ると言うように、沈黙と言葉の関係は垂直的なものであると解釈できる。事実、語り手の言うように、沈黙は、聖なるものや壮大なものばかりではなく全ての物事に浸透している。しかし、我々の生死を左右するもの、すなわち、運命や神は、沈黙のメッセージしか持たないという。つまり、メルヴィルのヒーローたちが追求したものは、究極的には沈黙するだけであるところでも語り手は確認している。実際、この引用の少し後で、語り手は、「一体どうやって沈黙の声を聞くことができようか」と修辞的な疑問を發して、この問題に解答を与えることができた得意顔で宣言しているように見える西洋思想史上の偉大な観念論者たちを痛罵している。それらの大思想家の中には、イギリスとアメリカの“Muggletonian Scots and Yankees” (208) が含まれているが、これはマレーによればそれぞれカーライルとエマソンをさしていると言う<sup>(16)</sup>。彼らも含めて、プラトン、スピノザ、ゲーテなど皆自己欺瞞の詐欺師であると断罪されている。したがって、メルヴィルという作家は一個の人間として、先行する観念論者たちの既製の手軽に手に入れることができるように見える言説を、うのみにしてありがたく受け入れることを断固拒否していたと思われる。プリンリモンの深遠ぶった冊子も、このことについてのダメ押しであると考えられる。ここでもまた人間は天上の真理に至ることはできない、あるいは人間にとって真理は沈黙したままであるというのが、その冊子の要点である。

天上の時計と地上の時計は、それぞれが、根本的に異なった時を刻んでいるのであり、地上の人間に天上の声を聞くなどということは不可能であるので、せいぜい次善の策として、地上の常識に従って暮らすのが安全であると、あたかも自分自身は天上の声を聞いたかのように、冊子の作者プリンリモンは若いピエールに詐欺師のように物知り顔に話しかける。しかし、ピエールが、一切の世俗の幸せと喜びを放棄した殉教的な、言わばダンテの『神曲』におけるような地獄巡りを放棄しなかったように、作者メルヴィル自身は、彼のヒーローたちの究極の探究の果てには無の沈黙だけがあることを認めつつも、彼らが自己の存在の全てを

かけて決行する探究そのものを否定してはいなかった。メルヴィルの語り手たちは、これでもかこれでもかと沈黙と無を強調するのだが、それ自体、逆説的には、その主題についての雄弁な言説となっているように、我々読者が見誤ってはならないことは、メルヴィル自身は、人間を越えたものについて語る時の言葉の不十分さを深く骨の髄まで自覚していたにもかかわらず、決して言葉を否定していなかったと考えられることである。言語という点では、メルヴィルの人間観、世界観は沈黙の支配だけを強調する単純なものではなく、そこにおいては、言葉というものを沈黙と同等の資格において認めていた。以上、我々はメルヴィル文学における沈黙の理論を言葉との関連において素描してみたが、この事を踏まえて、それでは具体的に沈黙に対してどのような言葉による表現が与えられているのか代表的な例をとりあげて考察することにする。

『白鯨』における沈黙についての代表的な言説は、死の沈黙についての言説となって展開される。シュナイドマンが『白鯨』の約三十パーセントは死について述べたものであると言ったように<sup>(47)</sup>、『白鯨』は『死の書』と言ってよい程、死についての言葉に満ちあふれている。たとえば、ニュー・ベッドフォードの船員教会で、遭難して逝った者たちの名を刻んだ銘板の前に集まっている残された者たちを目のあたりにして、語り手イシュマエルは次のように言わざるを得ない。

押し殺したような沈黙が支配していた。ただ時折り嵐の鋭い音がそれを破るのみであった。おのおのの参集者は、あたかも各自の悲しみが孤絶して伝達不可能であるかのように、他者から意図的に離れてすわっているようであった。(34)

確かに、死それ自体は言うに及ばず、死の悲しみも「伝達不可能」(“incommunicable”)であり、その中にある者に沈黙を強いるものに違いない。しかし、先に沈黙と言葉の関係について述べたことと同じように、死があるからこそ生があるのであり、生があるからこそ死があるのである。事実、死者たちの銘板を前にして深い悲しみの中にある会衆たちの沈黙の場面に続いて、マップル神父によってヨナの生と死と再生の説教がなされるという、その劇的な対照そのもの内に、生も死もどちらか一方を抜きにして語ることはできないと言うことが如実に示されているし、またこの事はメルヴィルの創作にとって非常に示唆的なことと言わなければならない。なぜならメルヴィルの文学世界においては、後に述べるように、沈黙、言葉、沈黙という叙述のリズムが律動的に円環的にくり返され、それがまた音楽的な響きを持ち、生と死のサイクルに符合していると思われるからである。この事は、メルヴィルの創作の秘密を、沈黙対言葉という点において説明し得られると思われるが、我々は後に最もふさわしい例において論証するであろう。

メルヴィルはまたイシュマエルの語りを通して、生の中の死、死の中の生というものを鮮かな視覚的なメタファーで表現してみせる。したがって、ここでは生と死が同時的にとらえ

られることになる。

全ての人間はもり綱にぐるぐる巻きに巻きつかれて生きているようなものである。全ての人間は首のまわりに絞首索を巻いて生まれて来る。しかし、死が素早く突然その索を引っ張って初めて、死すべき人間は沈黙した微妙な常に存在する生の危さに気づく。(281)

捕鯨業における「もり綱」という具体的なメタファーを用いて生と死の関係をヴィジュアルイズしているのだが、たとえ生と死を規定する絶対の真理が存在せず無の沈黙しか存在しないにしても、例えば生と死を鮮やかなメタファーを用いて、それらの関係性において言わば丸ごととらえるのがメルヴィルの方法である。したがって、メルヴィルにおいては、死とは何か、生とは何かを辞書的に定義しているような言説がなされることは決してない。既に述べたように、生と死ばかりか、言葉と沈黙もそれらの関係性においてとらえなければ、生きている我々にとって何ら意味をなさない。生と死も、言葉と沈黙も、瞬間瞬間刻々と流動変化して行くダイナミックな関係にあるものだからである。したがって、メルヴィル文学の世界の根底に、絶対的な真理が存在せず（無）、言語的には全くの沈黙があるだけだとしても、彼の文学創造にとっては何ら否定的な契機とはなり得ず、むしろ無と沈黙の徹底的な認識があるからこそ、沈黙と言葉のダイナミズムによる豊かな文学世界が創造されたと言えるであろう。すなわち、無の沈黙こそは豊かな言葉の発生源である。

メルヴィルの世界には、真理が存在せず、ただ生成流転してゆく物事の関係性が存在するのみである、ということは仏教に言う「縁起説」を想起させるが、この関係性というものを最も鮮やかに表現しているのは『白鯨』における「しとめ鯨とはなれ鯨」（“Fast-Fish and Loose-Fish”）のメタファーである。「沈黙」の主題から多少離れてしまうことを恐れずにここに取り上げて考察することにしよう。まず、「しとめ鯨とはなれ鯨」の定義を原文のまま引用してみる。

I . A Fast-Fish belongs to the party fast to it.

II . A Loose-Fish is fair game for anybody who can soonest catch it. (396)

これを要するに「しとめ鯨」とは、既にしとめられて、ある者の所有物となっている鯨のことであり、「はなれ鯨」とは未だにしとめられていない鯨、あるいは一旦しとめられてはいても逃れて自由となり再びしとめられるには至っていない鯨のことを言う。我々は先に生と死という人間にとって本質的な問題が辞書的に個々に静的な状態において定義されることはないと言ったが、ここでは所有と被所有ということが人間世界の基本的関係の一つとして、鯨の所有に託して巧みに表現されており、しかも人間世界のあらゆる側面に適用可能な高度な普遍性を与えられている。いかに普遍性の高いものであるかということは、イシュマエルが

列挙する「しとめ鯨とはなれ鯨」理論の適用例を見ればわかることであるが、彼はこの理論を、大航海時代の新大陸発見から帝国主義的なヨーロッパ列強による植民地分割支配へと及んだ後、更に人権や自由、そして思想家の思想にまで範囲を広げて適用する。そうして最後には、「読者よ、あなた方も「しとめ鯨」であると同時に「はなれ鯨」以外の何ものでもないではないか」と言っているように、そもそも、「しとめ鯨」、「はなれ鯨」という固定した状態の別々の鯨がいるのではなく、同一の鯨が同時に、「しとめ鯨」でもあり「はなれ鯨」でもあり得る。人間の権利などというものは、「はなれ鯨」以外の何ものでもないと言くあたりは、一般商船から軍艦に意に反して強制徴募されたビリー・バッドを連想させるし、また支配・被支配関係の逆転という点においては、奴隷制を粹組とする、ベニト・セレノと黒人の反乱指導者バポーの関係を想起させるというように、「しとめ鯨とはなれ鯨」の理論は非常に射程の長いものである。

我々は前に「沈黙」と「言葉」を垂直的にとらえ、「沈黙」を我々の世界の根源にあるものと位置づけ、そこから「沈黙」に伴われて「言葉」が発生してくると考えた。「しとめ鯨とはなれ鯨」のアナロジーを「沈黙」と「言葉」に適用するならば、「沈黙」とは元来「はなれ鯨」的状态にあり、人間の「言葉」が介入することによって「沈黙」は「言葉」にからみとられ、我々の現実世界の言説と化するとと言えるであろう。

しかも、ハーマン・メルヴィルという作家の真骨頂は、上の「しとめ鯨とはなれ鯨」理論が如実に示しているように、我々の現実世界の実相を静態的に固定したものとしてとらえるのではなく、生成流動する力動的な相においてとらえるところにあった。したがってメルヴィルにあっては、ひとたび世間に認められて確立を見た言説であっても、たとえそれが大哲学者の大思想であったとしても、ありがたく頂戴することを拒否することになる。確かに、ソシュールの言うように人間の言説というものは一旦確立されてしまうと、その状態が物理学における慣性のように、惰性的に我々を支配し身動きをとれなくしてしまうことを<sup>(18)</sup>メルヴィルは良く自覚していたに違いない。その証拠に「鯨学」の章の最後のイシュマエルによる熱烈なメッセージの中に込められているように、メルヴィル自身は自分自身の作品のうちどれ一つとして、完成したものとはみなしていなかったと思われる。つまり少なくとも自分自身の作品は常に読者の参加によって新たに読み直されるものでなければならないと考えていた。

さて、『白鯨』から今一つの沈黙についての言説を取り上げることにしよう。マッコウクジラを「真理を見る者」と考えて、その頭に向かってエイハブは次のように叫びかける。

「語れ、大いなる頭よ、我々におまえの中にある秘密を話してくれ。全ての潜水者のうちでも、おまえは最も深くもぐったではないか。今あの天空の太陽がおまえの頭を照らしているが、その同じ頭が世界の根底までもぐって来たのではないか。そこには、記録にも残っていない名前や艦隊がさびて腐り、語られなかった希望や錨が朽ちはてている。またこの地球という人を溺死させてしまう軍艦の船倉には、幾多の溺死者たちの骨がバラストとし

て詰め込まれている。その恐ろしい水の中の国こそ、おまえの最も熟知した故郷なのだから。…ああ頭よ、おまえは惑星を砕け散らせアブラハムを不信の徒に変えてしまう程、十分に見て来たはずであるのに、おまえは、一言も語ってくれないのか。」(311~2)

メルヴィルにはこのように、ケイジンも指摘するとおり<sup>49)</sup>、人間とは違う他の生き物あるいは無生物の視点でもって、世界や人間を見たとしたらどう見えるだろうか、という独特の想像力の働きがある。広大な宇宙と同様、大洋の深海も人類にとって秘められた未開拓の領域であるが、そこはまた「死の国」でもある。しかし、ハムレットが死の国からもどって来た旅人はいないと言ったのとは反対に、まさにクジラこそは海洋において人間の生と死の全てを見る者と言うことができるであろう。しかし、クジラは一言も語ってはくれない。すなわち、元来が言葉を発し得ない人間以外のものに視点をとり「真理を見る者」の役割をになわせている、正にその事に、我々は真理が沈黙するという作者の深い自覚をここにも感じずにはいられない。しかし、また死んだマッコウクジラの頭が何も語ってくれないが故に、エイハブのモビイ・ディック追跡は続行されねばならない。

以上、主として『白鯨』における「沈黙」についての言説の考察を通して、メルヴィルの語り手とともに、究極の真理は人間にとっては存在しない、たとえ存在したとしても人間の言葉による表現を拒否して沈黙するということが何度も確認された。この事について作品を執筆するにあたって、あらかじめメルヴィルが深い認識に達していたことは、我々のとりあげた例ばかりでなく、『白鯨』のいたるところに無真理と沈黙のメッセージが、ちりばめられている事実からも確実である。しかしまた同時に明らかになったことは、メルヴィル自身は決してその認識に満足したり絶望したりせず、むしろそれをバネとして、我々がとりあげた捕鯨の「もり綱」の例における生と死の不即不離のダイナミックな関係のように、沈黙と言葉の力学を文学的に表現しようと苦闘したということである。「創世記」において、ヤコブが天使と格闘したように、メルヴィル自身は「言葉」でもって「沈黙」と格闘した。

我々は「沈黙」についての考察をさらに進め、『ピエール』における主人公とイザベルとの出会いを考察の対象とし、ロマンティックな傾向を持ったヒーローが深い沈黙をはらむ対象と一瞬でも感応した時、言葉による表現レベルではどのような事態が生ずるのか、次章において具体的にたどるであろう。

## III.

『ピエール』第三編「予感と的中」は、そのタイトルの示す通り、深く沈黙した対象に対する胸騒ぎに過ぎなかったものが、だんだんと言葉へと形象化して行くプロセスを取り扱っている。我々は本章において、この編を例に取りやや詳しく論じて行くことにする。

ある一つの眼差しから発する矢に射抜かれて、ピエールは一見至福に満ちていた彼の世界の深淵を垣間見せられたと感じ思わず戦慄する。その眼差しの主は女性であったが、彼の婚約者ルーシーとは、その容貌、装い、身分などあらゆる点においてまったく正反対の存在であるように思われた。すなわち、サドル・メドウズという大荘園の後継ぎであるピエールの身分相応な婚約者であるルーシーが汚れない陽光の世界に住む憂いを知らぬ女性であるのとは対照的に、その謎の女性イザベルは、名もない農家に住み込む貧しい、言わば下女のような女性であった。さらに言えば、ルーシーが彼女の体現する純潔と幸福によって白昼光の世界を象徴すると考えられるのに対して、その皮膚はオリーブ色、身にまとっている衣服は黒であったように、イザベルの世界は、ピエールやルーシーの世界とはまったく異質な別の暗黒の世界を象徴しているようであった。

しかし、光と闇というように、ピエールとルーシーのそれまでの世界と対立させて、言わば二項対立的にイザベルの世界をとらえるならば、この作品の解釈上大きな陥穽に落ちることになるであろう。このような危険は、イザベルの世界の描写をくわしく考察すれば避け得ることである。

そのためには、この第三編の最も凝縮的な描写の一つが絶好の手がかりとなる。

歓楽の核心から、この影は彼に迫って来ていた。光の帯に同心円状に取り囲まれて、その影はなおも彼の上に落とされていた。はっきりとは言うことはできないが、歴史的でもあり予言的でもあった。過去における何か取り返しのつかない罪をほのめかし、未来におけるある不可避の悪を示しているようであった。それは、時折り一言も発せずに人の前に現われ、しかも何か恐ろしい福音のかげらをあらわにせずにはいないような、表情の一つであったのである。自然の装いをしているが、超自然的な光に打たれていた。五感で感ずることはできたが、精神による理解を越えていた。我々に与える完全な印象においては地獄の悲惨と天国の美の間をただよっているようであった。天国と地獄の両方の化合物であるこのような表情は、我々に過去の全ての説得を想起させ、またこの世の中で再び我々を驚異にふるえる子どもに帰らせるのであった。(43)

すなわち、その眼差しとその主は最初は一切の言葉を発せず完全な沈黙の中にあった。その女性はまた「闇」を象徴しているが、この事を「光」との関係において図式化し、語り手は、中心には深い闇があり、それをめぐって同心円状に光の帯が何重にも取り巻いていると表現

している。我々は既に沈黙と言葉を垂直のモデルで示したが、闇は沈黙を、光の帯（縞）は言葉を象徴すると考えることができるならば、上の語り手による図式は、沈黙と言葉の我々の垂直モデルは実際には逆円錐状にあり、この逆円錐の淵を真上から見た沈黙（闇）と言葉（光）の平面図と考えることができる。その最深奥の中心には無と闇の沈黙がある。

したがって、我々は、上の引用において、イザベルの世界の淵源が言葉による表現を拒否して全くの沈黙を保っていたことを、特に銘記しておかなければならない。事実、この第三編自体、上述のような言葉で表現できない沈黙の世界の暗示に始まって、最後には言葉によるコミュニケーションの手段である手紙という形式を提示しているように、『ピエール』という作品自体言葉にはならない沈黙の世界の言葉による探索であると考えられるからである。この事は、直観的にしか感得できないものの正体を、あたかも探偵が事件の真相に迫る場合のように推論的に理性的に見破ろうとする、本編におけるピエールの態度に類比的に示されていると思われる。この事はピエールの悲劇の最大の原因の一つでありまた宿命であった。つまり、エックハルトがその説教において、「神をある仕方できがす人は、その仕方を手に入れるだけで、その仕方のうちに隠れる神をとらえることはできない」<sup>(20)</sup> と言っていることは、探究の対象が違いこそすれ、沈黙の世界を言葉によって追求せざるを得なかったピエールにも当てはまると思われる。

しかし、この事を若いピエールは十分わかっていなかったにせよ、メルヴィルと語り手は、次の一節に示されているように、事の本質を十分に見抜いていた。

満天に星の降るような天空は、人間の心を支え切れない程のあらゆる恍惚に満ちた驚異の念で圧倒するであろうという考えそのものは、我々人間自身が宇宙空間の全ての星よりも、さらに大きな奇跡であり、またさらに素晴らしい記念物であるということをも物語っているに過ぎない。驚異に驚異が分かちがたくからみ合い、当惑の感情が起る。馬や、犬や、鳥が天空の荘厳な荷重の下で畏怖のあまりその場に釘づけされていつまでも動くことができないでいると想像する理由は全くない。しかし、我々の精神のアーチは同じ荘厳な天空を下から支え、そうしてその上の天空が、耐え切れない不可解さのために我々の上に落下して来るのを防ぐのである。(51)

つまり、人間以外の動物は、満天の荘厳をただ即自的に当然のこととして受け取るに対して、我々人間はその精神の働きゆえに畏怖の念を感じてその場に釘づけにされはするが、大宇宙の本質を見きわめなくても、とにかく持ちこたえられるであろうと言う。「無限なる宇宙の永遠の沈黙は、私の心のなかに戦慄を喚びおこす」とパスカルは言ったが、人間の精神の働きは大宇宙についての原初的な戦慄や恐怖あるいは感動から始まり、満天の星々を星座に区分けして、それぞれに神話物語上の名前をつけることで、最初の戦慄的畏怖の念に耐え得る状態に達した。したがって、我々はここにも宇宙の星々の喚起する沈黙のカオスの戦慄から言



葉による秩序ある世界への道筋を確かめ得る。

以上イザベルとピエールの最も初期の出会いを巡って述べて来たことの上に、更につけ加えておかねばならぬことは、イザベルの表情には天上的なものが現れていた上に、同時に美と苦悩がはっきりと表現されていたということである。我々は先にピエールは自己の対象の秘密を理性的にはわからないであろうと述べたが、それは美と苦悩の二つの光線をたばねて彼の心の中で焦点を結び、彼の心の中で彼自身には本質のわからない炎に点火し、なおかつこの事は彼にとっては、「甘美な悲しみ」(“delicious sadness”) (54) であったとあるように、おそらくピエール自身の心の中にもイザベルの世界の秘密と呼応するものがあり、それを理解するには彼の全存在をかけて直観的に見きわめる他なかったであろうと思われる。

このように考察して来ると、ここでもまたピエールの世界とイザベルの世界を二項対立的にとらえることの無理であることが理解されるし、むしろ両者の世界とも同根の多層的な構造をなしており、ピエールはイザベルのはらむ「闇の力」に打たれて狼狽しながらも、瞬間的にはあっても両者は交響し合ったと言わなければならない。おそらく、次の引用からも理解されるように、ニーチェの言葉を用いて比喩的似言え、アポロ的な明るい光に満ちていた世界が口をあげ、ディオニュソス的な闇のカオスの世界をのぞかせたと言うことになるであろう。

彼の経験した感情は彼の存在の最も深い根元と最も微妙な繊維を支配していると思われた。それは彼の内面の非常に深い所に起源を持つものなので、それだけ一層彼はその不思議な測り知れなさを感じた。(48～9)

彼は自分が常にそれまで正真正銘の現実の固い地盤と考えて来たものが、今や不敵なおおいをかぶった妖怪たちの、旗をなびかせている軍勢に包囲されてしまっていると感じた。彼らは亡霊の艦隊から上陸して来るように、彼の魂の中へ乗り込んで来るのであった。(49)

二番目の引用中の「おおいをかぶった妖怪」(“hooded phantom”) という語は、イシュマエルがモビイ・ディックに対して用いているのと同じ語である(7)。ナルシスティックな心をもつイシュマエルの脳裏に、おおいをかぶった妖怪のような巨大な白い鯨の頭が浮かび上がり、これが彼にとって海へ行くということの最大の動機となった。我々は第一章において、メルヴィル文学のモデルを抽象し、第二、第三の構成要素として、それぞれ、ロマンティックな傾向を持ったヒーローのロマンティックな探究対象との遭遇、そしてその後続くヒーロー自身の全存在をかけた探究の決行をあげておいた。また、この過程においてメルヴィルのヒーローに共通していることは、エイハブはモビイ・ディックとの最初の遭遇において片足を食いちぎられ、ピエールは異母姉と名乗るイザベルに出会うというように、このような個人的きっかけにより、上の引用に述べられているとおり、彼ら自身の世界観にコペルニクス的転

換を迫られ、新たに彼らの存在を基礎づけ直すため、それぞれのやり方で真理の探究へと出発したのであった。この事は、「ヨブ記」における、ヨブの神への激越な問いかけが、彼自身の身の上にふりかかった個人的な災難に基づいていたことと軌を一にしている。しかも、ヨブの神への問いかけ自体が三人の慰め手から見れば全く常軌を逸していたように、世俗的世界の安楽と幸福に背を向け、その世界の常識を超越して真理と格闘しようとしたエイハブとピエールも狂人扱いされることをまぬがれなかった。エイハブは自ら世の中の人間にとっては自分自身の目標は狂気と見えるであろうと言ったし、自己のめざす真理追求のために編集者の全く意に沿わない著作を書くようになったピエールは異常者扱いされた。しかし、彼らは二人とも自己の追求を十分自覚していたし、それゆえに自己の属する世界から狂人扱いされることも辞さなかった。彼らは自らの運命を自覚的に我が身に引き受ける人間であった。言い換えるならば、彼らの「狂気」は彼らの追求する真理に到達するために、地上の世界の全てを超越しようとする、戦略的なものである。

以上、我々は本章においてはピエールとイザベルの出会いを例にとり、メルヴィルのヒーローにとってカオス的な沈黙の世界が開示される場面と、その「遭遇」のはらむ問題を、沈黙と言葉の点において明らかにした。

結論的に言えば、ニーチェがディオニュソス的なカオスの世界は音楽でしか表現し得ないと言ったように<sup>(21)</sup>、イザベルとの遭遇をきっかけとしてピエールの足もとに口をあけてみせた沈黙した暗黒のカオス的な世界も、言葉で表現できるにせよ、「音楽的」にしかあるいは音楽のアナロジーでしか表現できないものであったのではないであろうか。この点において、ピエールに生命がけの手紙を書くのがやっとの程度の言語能力しか持っていなかったイザベルが、自分の魂の声をギターの調べに託していたことは「沈黙」から「言葉」への転換のメカニズムを解明しようとする我々にとって大きな手がかりになる。次章においては、イザベルの音楽的語りについて考察することにする。

#### IV.

イザベルは自己の追憶の糸をたぐるに際して、最初に自分自身の存在の「神秘」(“mystery”)について次のようにピエールに言い聞かせる。

「単なるありふれた言葉の音声ではなく、私の心の最も深い所から聞こえてくる音楽の調べがあなたにとって聞えなければなりません。あなたは一人の人間に対して話しかけているつもりでしょうが、あなたに対して何か天上的なものが応答しなければならないのです。」(113～4)

早くも自己の魂の内奥のメロディーを聞き取ってもらう他ないのだとイザベルはピエールに宣言し、人間の言葉を音楽よりも下位に置くのだが、語り手もまた彼女の物語る様子を次のように音楽の言葉で形容してみせる。

そしてなお、彼女の存在の最深奥から聞えてくる声の低く響きわたるメロディーは、部屋の中にこだましてただよっていた。そしてそのメロディーは目には見えないが二階の床を歩きつもどりつする足音によって踏みつけられ、葡萄を压榨して汁をほとばしらせるように間切られた。(118)

イザベルの音楽的な語りに合わせるかのように、二階の上を重々しく歩きつもどりつして、その物悲しい足音をさせるのは、不本意にも不義を犯してしまい自分の住む土地から追放されることになったデリーという娘であった。デリーのこの「柔らかで、ゆっくりとした、悲しげな、歩きつもどりつする、思いに沈み込んだ非常に憂鬱な足音」(114)は、イザベルの語りの調子をとる伴奏あるいはメトロノームの役割を果たしている。事実、デリーの足音は、イザベルの語りがやむとやみ、イザベルの語りが再開するとそれに合わせてまた聞え始める。

自己の存在の始源へと溯及して行こうとするイザベルに対して、我々が前章において示した逆円錐の底知れぬ深淵のかなたから、様々な追憶が様々な形をとり、さながら星雲のようなカオス状となって浮かんで消えて行く。その中でイザベルは、手探りで確かなものをつきとつかみとろうとする。すなわち、これはイザベルによる自己の過去の言葉による意味づけのための試みである。換言するならば、イザベル自身沈黙と格闘していると言ってもよい。しかし、彼女にとっても、もちろん、沈黙の力は圧倒的に強く、深い沈黙におそわれて彼女はしばしば、語りを中断せざるを得ない。

ここで、イザベルの前後二回にわたる語りの構造について若干の分析を試みておく。彼女は、言うまでもなく、自己の語りの全体によってイザベルとは誰なのか、つまり、ピエール・グレンディニングの姉に違いないということを自分の弟に違いないと信じる男に向かって説き明かしている。第一回目の語りは、上にも述べたように、あたかもきざしをつけたかの如く、間に挿入される四回にわたる沈黙のポーズで区切られ、徐々にイザベルが言葉を獲得し自己の世界とその起源を理解して行くプロセスをピエールに語る。その音楽的な語りの調子は段々とクレッシェンドで高まって行き、最後の第四回目の沈黙をはさんで、彼女の父と呼ばれる（すなわち、イザベルによればピエールの父である）決定的な人物の出現とその死と、偶然旅の行商により手に入れたギターの事が語られるに及んで最高潮に達し、イザベル自身のギターの演奏によって、彼女の語りは音楽そのものと化し、最後は沈黙となって終わる。我々が前章の末尾で言及したニーチェの説を裏付けるかのように、イザベルはギターを手にして次のように言う。

「さあ、ギターに耳を傾けなさい。そうすれば私の話の続きはギターがあなたに歌いかけるでしょう。というのは言葉では語り得ないものなのですから。だから、ギターに耳を傾けなさい。」(126)

そうして、イザベルのギターから

“Mystery! Mystery!  
Mystery of Isabel!  
Mystery! Mystery!  
Isabel and Mystery!” (126)

の楽音をピエールは聞くのだった。

一方、第二回目の語りにおいては、父と言われた人物の残したハンカチに記された文字とギターの内部に描かれていた文字の解説を通して、イザベルはいよいよ自己のアイデンティティーに迫っていく。ハンカチが、彼女自身の父のものであるという確証は我々読者から見ればないように思われるのだが、そこからイザベルは更に進んで彼女の母が誰であるか突きとめずにいらなかった。しかし、その事実の確定は客観的には推測の域を出るものではなく、どうしても言語による知識の限界を越えねばならない性質のものである。したがって、彼女は、そのギターが自分の母である女性のために特別に作られたものであり自分の母の形身に違いないということを、ギターのかなでる音楽が教えてくれたと直観した。そして、またしても、この第二回目の語りのクライマックスにおいても、イザベル自身の語りは音楽そのものと化してしまう。しかも今回は、ギターは“mother”という語をささやくだけで“Mystery”を主題とする音楽をひとりでにかなでる魔法のギターと化すのであった。そして、弘法大師空海は「五大に皆響きあり」と言ったが<sup>(22)</sup>、ピエールやイザベルのような人間存在のみならず、宇宙の一切を含みその根源から響き渡ってくるような圧倒的な陶醉作用を及ぼす。

「よろしいですか、お母さん——用意はいいですか。私に語りかけてくれますか—— さあ、さあ。」

これらの言葉は、「お母さん」という言葉と同じように低く甘くささやかれると、自在に節をつけるように転調された。そうしてついには、今や魔法のギターそのものが、応答し始める。…同時に、この世界の四大の風が解き放たれてメロディーをかなで始めた。そしてこの時、前夜と同じように、いや、それよりも微妙で全く説明できない仕方で、ピエールは彼自身が無数の妖精や霊に取り囲まれ、彼の全魂が超自然的な潮流にのみ込まれてしまうのを感じた。(150)

ギターはイザベルの分身であり、彼女の存在の根源から発生してくる神秘の調べをかなでているのであろう。したがって、その根源性のゆえにイザベルの主張する父と母は言うに及ばず、我々人間存在の全ての始源から生れてくるものである。ピエールとイザベルのアイデンティティーの追求は、この事を家族関係という人間関係の枠組の中に具象化してメタファーとして表現したものである。イザベルとピエールのそれぞれの自己の追求は、結局は同じ根源へとさかのぼって行くものと思われる。

魔法のギターは、イザベルの官能的な黒髪と不思議な眼差しを道具立てに使いながら、彼女があたかもミューズの神に呼びかけるように、呪文の如く「お母さん、お母さん、お母さん！」ととなえるだけで、神秘の音楽を響き渡らせる。この音楽の圧倒的な陶醉力に打たれる時、ピエールは自分自身も、その音楽の発生してくる神秘の源に向かって巻き込まれて、それと一体感を感じ、イザベルの語りの真実性を全身で感得しないわけにはいかない。また、換言するならば、イザベルがしばしば「心」(“heart”)という言葉を用いているように、我々の現実の世界の理屈を越えて、ピエールの「心」はイザベルの「心」に感応し直観的にイザベルの姉であることを悟ったのであろう。

たとえば、理性的に第一回目のイザベルの語りを内省的にとらえ直そうとするピエールに対して、イザベルは、理性的な懷疑を「心」の領域へ介在させてはいけないと牽制し戒める。実際、次の引用にもあるように、ピエール自身イザベルの話を聞くに先立って、ブッキッシュな「理性」(“head”)の領域を超越して、「心」の領域を追求するほかないと彼自身の「心」でもって感じていた。

ああ、私は今まで言葉を積み上げてばかりいた。書物を買ひ、何程かの経験を買ひ、自分を書物の世界に閉じ込めて来た。そして今も腰をおろして読もうとしている。ああ、しかし、今こそ私には闇の世界があるということがわかった、そして月の照らす世界の魔法と、嵐や風の中に起源を持つ暗黒の世界の説得力が理解できたのだ。…この頭が私の胸の上に垂れてくるのはもっともだ、——しかし、頭の中身が多すぎるのだ。こうして心臓が肋骨の内側から打って鼓動するのももっともなことだ——心はまるで鉄格子の中に閉じ込められて我慢できないでいる囚人だ。ああ、人間というものは皆獄吏だ、そうして自分自身を閉じ込めているのだ。世論の世界の中で自分の最も高貴な部分をとりこにしまい、最も醜悪なものに隷属させてしまっているのだ。…心だ！心こそ神の洗礼したもうたものだ。心をこそ追求しなければならないのだ。(91)

『白鯨』において、エイハブはモビイ・ディックを白い壁と考え、人間は囚人のようなものであり、その壁を打ち破らない限り真の自由は得られないと考えた。我々は上の引用文中「頭」(“head”)という語を、人間の自然的な真情としての「心」(“heart”)に対立するものとしての「理性」として解釈するのだが、ここでピエールは「心」を囚人と考え「理性」を牢獄と

考えている。「理性」は、言葉を駆使することによって、自己自身に独自のもののなのか他人のものなのか、はっきりとはわからない意見や世論を形成し、それによって個々人の「心」というものをがんじがらめにからめとってしまう。すなわち「理性」の牢獄の中に「心」が囚人として閉じ込められてしまっているという認識が示されている。「心」を原始の自然に一致する人間の存在の中の最も真実な心情、そして「理性」を言葉という最も理性的な道具によって文化や社会制度を構築し人間の自然的自由を奪ってしまうものであるという見方ができるならば、「心」は「沈黙」に、「理性」は「言葉」にパラレルに対応しているということができるであろう。なぜなら、「心」の領域は、人間の「言葉」による表現を拒否する「沈黙」の領域と重なり合うからである。事実、ピエール自身「言葉」による典型的な世界である書物をしりぞけ、「心」をこそ追求しなければならないと叫ぶ。

しかも上述の考察が示すように、ピエール自身、イザベルの主張するアイデンティティーの真実を「心」でもって直観し、イザベルの魂の音楽に感応し、それを通して人間存在の内奥の神秘に触れ得たと感じていた。その経験は圧倒的なものである。しかし、彼自身の「心」の追求宣言とは裏腹に、ピエールはその神秘的な体験のみで満足できる人間ではなかった。彼は、作者メルヴィルと同様、詩人の心を持つ言語芸術家であった。自己の体験を言葉によって追求し形を与えることによって表現するよう宿命づけられていた。この事はまた、人間が言葉から自由になることはできないという、より普遍的な認識を示してもいる。したがって、ピエールにとっては、イザベルを通して感得した神秘的真理を言語芸術作品化することが、その後の彼に課せられた最大の課題とならざるを得ない。その証拠に、故郷のサドル・メドウズ出奔を分水嶺として作品は、彼の創作過程においてエンケラダス的な苦闘をするピエールを描くことにあてられている。

我々は、本章において、イザベルの音楽的な語りの中に、「沈黙」から「言葉」への転換の一つの代表的プロセスをあとづけた。我々は、イザベルの音楽的語りを、今度は、彼女の言語習得過程の側面から考察することにする。イザベルにとっての言葉を彼女にとっての音楽と対照させて考える時、ピエールそしてメルヴィルにとっての創作の意味がいっそうはっきりと浮かび上がってくるからである。

## V.

イザベルの言語の発生史をふり返ってみるにあたって、井筒俊彦の「意味分節理論」を具体的に紹介し、それをイザベルの場合に適用し、「沈黙」から「言葉」への一つの発生論を提示することにする。井筒は「創世記」の冒頭の有名な一節を引いて、それに自己の理論的立場から解釈を加えて行く。

『旧約』の語る天地創造は、なんにもないところに、突然、天と地が創り出されたというのではなくて、原初のカオスが、神の存在形成力によって克服され、次第にコスモスに転成されていくプロセスを描くのである。「創世記」のテキストの冒頭の部分を読んでみよう。

「太初、神によって天と地が創造されたが、(その顛末は次の如くである)。地(は未だ地としては存在せず、見渡すかぎり、ただ)曠々漠々。暗闇が底知れぬ水を覆い、神の氣息(ひょうふう)がその水面を吹き渡っていた。神が、光あれと言うと、光があった。神は光をよしと見て、光を闇から分けた。神は光を日と名づけ、闇を夜と名づけた」(「創世記」一、一一五)。

いま「曠々漠々」と仮りに訳したヘブライ語 *tohu-wa-vohu* は、何ものの形もなく、何ものの名もなく、従ってそこに一物も識別されぬ太初存在状態、すなわちカオスのことである。このカオスは、後にその一部が凝り固まって「乾いた大地」となるはずのものが、この時点では、まだ地ではなく、むしろその不凝性において「底知れぬ水」である。「水」、原語は *tehom*。辞書はこの語に *abyss* とか *water-chaos* とかの訳語を当てる。元来、あらゆるものを己れのうちに呑みこんで無差別化し、無化してしまうカオスの底知れぬ深さの象徴的形象化である。

そして、茫漠と拡がるこの原始の水の上に、濃い暗闇が、濛々と立ちこめる。闇もまた、いうまでもなく、カオスの象徴的形象化。闇の中では、あらゆるものが互いに混入し、融合して無差別であり、「無」にひとしい状態にある。ということは、物と物との境界線が全然見えないということだ。可能態とか存在可能性ということを考えるなら、物はすべて、そこに有るのかもしれない。だが実は、相互の区別がなく、無差別状態にある物は、物としての自己固定性を保持しない。すなわち、この境位では、「有」が「無」にひとしいという奇妙な事態が成立する<sup>(23)</sup>。

井筒の施している「水」と「闇」についての解釈は、我々の『白鯨』における「海洋」(すなわち「水」と、『ピエール』におけるイザベルの存在のはらむ「闇」が象徴しているものの解釈と重なり合って、まことに興味深い。すなわち、「水」＝「海洋」は、『白鯨』において

は、ナルシス神話に典型的に表現されていたように、把握し得ない生の一切を包含し尽くすものの象徴であり、イザベルの「闇」は、我々人間存在のはらむ名状し難いディオニュソスのカオスの象徴であった。言語芸術家としてのメルヴィルにとって決定的であると思われる認識に、真理の無・真理、あるいは、人間の言葉による真理の探究の果てには人間の言葉に沈黙を強いるもの、つまり究極の沈黙がある、という衝撃的な認識があるだが、井筒によれば、沈黙するこの「カオス」の「無」こそ「有」の一切をはらむものであり（上述の「有」＝「無」）、「有」の源泉であり、「有」を生み出す原動力である。井筒はさらに、カオスの「無」から言葉による「有」への転換の事態へと次のように論を進める。

突如、この「無」の闇を引き裂いて、神のコトバが響く、「光あれ！」。カオスの「無」が経験的「有」に転成するに当たって、まず第一に創られたものが光であり、それを創ったものが（神の）コトバである、ということは注目に値する。さっきも言ったとおり、コトバ（「名」）こそ存在分節の根本原理であるのだから。しかも、光が、経験的に、存在顕現の源泉であることはいうまでもない。

どこにも分節線の引かれていない無差別無分節の存在（カオスの「無」）は、コトバの意味分節的エネルギーで千々に分れ、それら無数の存在区劃が、それぞれ「名」によって固定され、こうしてはじめていわゆる現実としての存在世界（経験的「有」）が成立する。例えば、ある種の土地の隆起が「山」と名づけられることによって山というものになり、ある種の水が「川」と名づけられることによって川という自己固定性を獲得する、というようなことである。我々の表層的意識の見る「現実」とは、こんなふうにして確立された事物事象の相互連関的構造体にほかならない<sup>(24)</sup>。（傍点、原著者）

また、井筒は「光」の言語哲学的意義について次のような解釈を提示する。

「神、光あれ、と言えば、光があった」。光というものの出現の前に、「光」というコトバの出現がなくてはならない。ヒカリ（原ヘブライ語では'or「オール」）という語が発される。と、間髪を容れず、光が現われる。そして、それに続いて、様々に異なる「名」が、森羅たる万物が。『旧約』的世界表象において、光は存在分節の原点、全存在界の始点、「無」から「有」への、カオスからコスモスへの転換点、である<sup>(25)</sup>。（傍点、原著者）

つまり、井筒によれば、我々の表層的現象界とは、カオスの無がコトバによって意味分節され作り出されたものである。とりわけ、「光」についての井筒の所説は、モビイ・ディックの「白さ」とピエールの婚約者であるルーシーの名の意味する「光」の解釈上決定的な意義を持っている。『白鯨』において、「白さ」について百科全書的な記述をイシュマエルがくり広げる「鯨の白さ」についての章では、白色光とは、あらゆる色彩の光線の総和であり、モビイ・



ディックの白さとは、まさに白色光の白さであるとされる。これを意味分節理論によって解釈し直すならば、エイハブが突破せんとしたモビイ・ディックの白い壁は、根源的無であるカオスがコトバによって分節され現実界となって出現する際の正に始点を、あるいは井筒の言葉をそのまま用いるならば、「カオスからコスモスへの転換点」を象徴する色を持つものである。事実、エイハブ自身、白い壁の向うにはただ無があるだけかもしれないと感じていた。つまり、モビイ・ディックの白さは、我々の「沈黙」と「言葉」の境界の色と言ってもよいであろう。一方、『ピエール』におけるルーシーの体現する「光」とは、ニーチェの言葉で言えば、ソクラテス的なロゴスの力で説明しつくすことのできる曇りのないアポロ的な明るい世界<sup>(26)</sup>、またキリスト教の神の愛によって、上に井筒が説明しているような仕方で作られた、神の愛に満ちた光にあふれる明るい世界を象徴するものである。換言すれば、ルーシーは神の天上的な愛の体現者である<sup>(27)</sup>。しかしながら、人間とは、ピエールのように、ある個人的なきっかけによって、自己自身の存在の深淵に渦巻くカオスを垣間見ることがあるものである。

さて、井筒の意味分節理論に照らしてイザベルの言語習得過程を見て行く時、イザベルの場合もまた意味分節理論の鮮やかな具現となっているといえることができる。イザベルは彼女の生涯において何度も住む家をその境遇のゆえに変えなければならなかったが、彼女が、記憶の上でさかのぼり得る限り古い最初の家について彼女は次のように話す。

「如何なる名前も、走り書きされたものにせよ、きちんと書かれたものにせよ、ありませんでした。その家には一冊の書物もありませんでした。前にどのような人々が住んでいたのかを語るものも全くありませんでした。その家は死のようにおしだまっていたのです。過去に埋葬された人や子供がわかるような墓石や、盛土や、塚も、あたりには全くなかったのです。ですから、その家の歴史のかげらは私にとって全然なかったわけですし、そういうわけですから、その家がどこに、どの地方にあったかというようなことも私のわずかな知識からすっかり抜け落ちて全然なくなっていたのです。」(115)

新生児というものは、誰かに教えられなくても無意識のうちに母親の乳房にすがりつくが、イザベルには全くその体験がないのか、彼女には母の記憶というものが全くない。つまり、この事が如実に物語っているように、イザベル自身全く無記名の存在であり、メルヴィルのヒーローの一つの典型的なタイプである「捨て子」(“foundling”)であった。彼女は自分の両親の名前はもちろん、自分の生まれた土地、そして最初に育てられた家がどこにあるのかも知らなかった。つまり、イザベルは、その身一つで過去の一切から切り離されており自分が生きて行くことが、自分にとっての「歴史」という言葉の持つ意味を形成して行くような原点的存在であった。彼女の存在の始源についての無記名性とあいまって、最初の家が環境が上にあるように無言語的であったということも、意味分節理論上、記憶の原点において彼女が無のカオスを体現する存在であったということを強力に裏付けるものである。普通の人間であ

ればのがれられない門閥や家族的系累から彼女は全く自由であって、自らの人生を生きることが自己の存在の始源のカオスを自らコトバによって徐々に有意味的に分節し自分の世界を形成して行くプロセスであった。そして、

「常に私の中では、最もしっかりとしたものが溶けて夢となり、夢がしっかりとした形を取るようになるのです。私は決して私の不思議な初期の人生の影響から完全に抜け出すことはありませんでした」(117)

と、イザベル自身言っているように、彼女の記憶の最初にあるものが、現実と夢と思われるものが互いに溶け合って識別不能のカオス的な状態にあり、この意味では、彼女の語りは、自身の過去の客観的再現ではあり得ず、当然のことではあるが彼女の語りによる「再構成」にしか過ぎない。しかし、この事は以下に述べるように何ら否定的意義を持つものではない。

なるほど、我々のヒーロー、ピエールがイザベルのアイデンティティーについて客観的証拠を欲するのも無理からぬことである。しかし、我々が「ヨブ記」に言及して、一人の個人にとって、人間の存在について底知れぬ懐疑を抱き確固とした真理探索へと駆り立てられずにはいられない契機となるのは、全く個人的なものであると述べたように、皮肉にも客観的真理というものは、個人にとってはそもそも無意味なものなのである。西田幾多郎が「完全なる真理は個人的であり、現実的である。それ故に完全なる真理は言語にいい現わすものではない、いわゆる科学的真理の如きは完全なる真理とはいえないのである」<sup>(26)</sup>と述べているように、真理とは個人的、実存的なものであり、イザベルにとってはイザベルの真理が存在するのみである。しかし、このように言っても、イザベルの真理は全く個人的で他者とは没交渉的なものにとどまり、他者にとって無意味なものであるのではない。そうではなくて、イザベルのその独特な音楽的語りを通して再現される時、ピエールが全身全霊でそれに「交響」したように、同じような事態を我々読者の心に対して引き起す時、ピエールにとってと同様、我々にとっても大きな意味を持つものとなる。このような場合においてこそ、小説の語りが読者にとってリアリティーを持つのである。

イザベルは、人生の最も初期の頃の物心つき始めるか始めないかの時期に、彼女の世界の中で起った恐怖や不可解さに満ちた状況については、現在彼女が持っている語彙によって「夢のようなこと」(“dreaminess”)とか、「当惑させるようなこと」(“bewilderness”)というような言葉で形容している。もちろん、このような抽象的語彙を幼児のイザベルが知っていたはずはないから、逆にいえば、現在の時点に立ってそのような抽象度の高い語で言い表すしかない程、その頃のイザベルの世界は意味分節理論的に未分化な状態であった。イザベルは第四の家において、一人の美しい幼児と出会い、この幼児との接触を通じて、人間であることと、人間らしさについての意識が芽生え始めたのだと語っている。そしてとりわけ、おそらくその幼児の境遇とは対照的に、人間が存在すること自体の「悲しみの永遠性と普遍性」(122)

を感得したのだとも言っている。我々のコンテクストに即して言えば、それこそ、捨て子の境遇にあった彼女にして初めて可能であった、我々人間存在の始源にあるカオス的な無の直観と考えられる。

やがて彼女は言葉を習得し始める。自分自身の言葉の発生について次のように語る。

「私がしゃべろうとする時には、つまり考えを舌で言い表わそうとする時には、時としてその考えよりも言葉そのものが先行します。ですから、しばしば私自身の舌が私に新しい物事を教えてくれます。」(123)

すなわち、意味分節理論に言うように、具体的なモノがあってコトバがあるのではなく、コトバがあって、コトバによる名を与えられることによって初めてモノが存在するのだという事をイザベルの体験も裏付けている。このようにして未分化であったイザベルの世界は、コトバによって具体的に意味分節されて行く。

「私が成長するにつれて私の心の世界も広がって行きました。私は自分の外にある様々な物事を知るようになりましたし、それまでより不思議な細かい区別もわかるようになりました。」(123)

やがて彼女の父と呼ばれることになる人物が出現する。しかしこの段階では「父」という言葉の持つ実質の意味を彼女は未だに身につけておらず、次のようにナルシスと同じような経験をする。

「その人の顔は私には素晴らしく思えました。不思議とそれに似ていてしかも似てはいない何かを私はその時までに見た覚えがありました。でも、どこでなのかわかりませんでした。しかしある日、家の裏の水たまりのなめらかな面の上に、その顔に似ているものを見出しました。——その顔に不思議と似ていて、しかも似ていないのです。」(124)

この時期までにイザベルが鏡に映る自分の顔を見たことがないとは想像し難いが、イザベルの境遇を考えればあり得ることかもしれない。この文脈においては、イザベルが水面に見たと思ったものは、まちががなく、ナルシスの場合と同じく、自分自身の顔であり、父といわれる人の似姿である。このイザベルのナルシス的体験において特に重要なことは、「父」という言葉の持つ意味を我が身に照らして習得する前に、水に映った自分の姿を通して、その人物と自分自身のアイデンティティが根底において一致するものであるということ、初めて直観したであろうということである。そしてピエール自身も後にイザベルに対面した時、同じようなナルシス的体験をしたに違いない。ピエールのその際の直観がイザベルのギターに

よる音楽的語りに助けられていたように、イザベルの場合にも彼女のアイデンティティー追求は、言語習得のみに頼る限り失敗に帰す運命にあったであろう。我々が前章に述べたように、彼女が自己のアイデンティティーについて決定的な確信を抱いたのは、このような言葉による推理・推論の力ではなく、彼女のギターの音楽の力によっていた。したがって、意味分節理論によるイザベルの言語習得の考察も、やはり、言葉によるよりも音楽による方が、より直接に人間存在の根源にあるものを直観させ得ることを再確認させる。この意味でも『ピエール』におけるイザベルの回想を扱う二つの編は、音楽的な語りとして、「沈黙」から「言葉」への転換に成功しているまれな例である。最後に、我々はこの『ピエール』のイザベルの音楽的語りに照らして、「二つ折り絵」のもう一方である『白鯨』の特に、エイハブとモビー・ディックの最後の決戦を検討し、合わせて、メルヴィルの文学世界のモデルの構成要素の4.、5.、6.にあげた「闘争」と「敗北」ということについて考察し、最終的には言語芸術家としてのメルヴィルにとっての創作の意味を明らかにするであろう。

## VI.

『白鯨』において、バルキントンは真理と真正面から相対するために、常に自分自身を世俗的な自己満足と幸福から引きはがし、「陸を離れてある状態」(“landlessness”)に置いて孤軍奮闘する。しかし、バルキントンの語り手イシュマエルからの(そしてまたおそらく作者メルヴィル自身からの)心からの励ましに満ちた、「風下の岸」の章においては、「最も驚異に満ちたことは言葉では語り得ない。深い記憶は、墓碑銘を作らない」(106)と、宣言されざるを得ない。バルキントンは、四年の航海の後クリスマス前の陸(ナンタケット)に上陸したばかりであった。しかし、それもつかの間、クリスマスの当日には休む暇もなく次の航海(ピークォド号によるモビー・ディック追跡)へと乗り込んで行く。彼は、口数は少ないが筋骨たくましく船員仲間の無上の敬愛の対象となっていた船乗りである。バルキントンは、捕鯨船の船長であるエイハブのように身分ある船員ではなく、一介の平水夫であったが、エイハブと同じように己の生命ある限り海上にあって、人間の生と死の真相を見続けて来た。しかしバルキントンの場合も、彼が全生涯において見たであろうものは、最期の悲劇的大団円において、彼の身とともに大洋の底深く没してしまった。かくして、メルヴィルは、我々がこれまで考察して来たことから十分過ぎる程うかがい知れるように「わからない、わからない、どうしてもわからない」という苦悶の声を発し、作品の至る所で我々読者に対して否定のメッセージを伝える。また、メルヴィルの語彙そのものも「把握し得ない」(“ungraspable”、“inscrutable”)、「言葉で言い表わせない」(“unmentionable”)などの例に見られるように、究極的な対象に対しては、「～のようなものではない」と否定的な形でしか表現し得ず、一種否定神学的な語法が目立つ。しかしながら、我々の考察が明らかにしたように、メルヴィルという作家は、「わからない」という結論で諦念に達したり絶望したままでいられる芸術家では

なかった。作品の至る所で発せられる「わからない、わからない」という否定のメッセージは、確かにまた「無」と「沈黙」のメッセージでもあるのだが、むしろそれらはメルヴィル自身の無や沈黙に対する非妥協的な徹底的な自覚の証拠に他ならず、この自覚こそ、無・沈黙を豊かな言葉の世界に転換する原動力であった。したがって、真理ということについてもメルヴィルの世界においては、真理が存在しないこと、無・真理が真理であるとされるが、この命題も我々のコンテクストに従って敷衍するならば、旧約の世界においては理念による神の理解ではなく、そもそも各自の「生ける神」に出会うことが個人の運命を決する最重要事であったように、科学的真理のような万人に普遍妥当するような真理は意味を持たず、それよりも一人一人の個人にとっての真理こそが問題であるということである。したがって、メルヴィルの世界において真理が存在しないのではなく、真理は個人的な形でしか意味を持たなくなる。すなわち、エイハブにとっての真理、ピエールにとっての真理、イザベルにとっての真理という形で確かに存在する。（日本語のニュアンスとしては「真理」という語は普遍的、抽象的意味が強く、我々のコンテクストでは、「真実」と言った方が適切かもしれない。）なぜなら、メルヴィルのヒーローたちは、それぞれの個人的なきっかけによって「人間の言葉に沈黙を強いるもの」に全力で激突し、その激突の場がそれぞれの個人的な真理（真実）の開示される場となっていたからである。この事はまた、メルヴィルのヒーローたちの、一見敗北したかに見える、自己探究の孤独な戦いを意味あるものと解釈することを可能にする。

生に対するメルヴィルの底知れぬ懷疑を表明するメッセージの一つに、エイハブの次の独白がある。

「この人生には、しっかりとして絶対に後もどりしない進歩はない。我々は定まった進歩の段階を経て最後の到達点に達するのではない。――幼年時代に我知らずとらえられる魔力、少年時代の考えの浅い信仰、青年時代の疑い（ありふれた結末）、懷疑主義から不信心へ、そして最後には壮年の「もしも」についての沈思へ落ち着く。しかし、一めぐりしても、もう一度同じことをくりかえすだけだ。つまり、幼年時代、少年時代、青年時代、壮年時代と結局、永遠に「もしも」をくりかえすだけである。」（492）

ここには確かに、ニーチェの永劫回帰説と同じような、根源的にニヒリスティックな人生観が見られる。太陽の下に何も新しいことは存在せずまた起り得ず、全ては既に一度あったことの無限のくり返しであり、しかも人類の歴史を通じて無限の「もしも」（“If”）の大量生産が行なわれるだけで、究極的に人生を意味づけしてくれる真理など、人間には発見できない、という身も凍るような認識である。また、「伝道の書」においても、同種の思想が表明されていたし、『白鯨』の「搾油装置」の章には、聖句から引用がある。しかし、「伝道の書」においては、「全ては、空」であるから、したがって神を信じて全てを神にまかせよ、と説くのに対して、メルヴィルの人生に対する態度は、これとは正反対である。全てはあったことのく

り返しであり、究極の真理は永遠に人間にとっては閉ざされたままであり、生まれた時から死すべき存在である人間は最初から敗北すべく運命づけられているが、それにもかかわらず、一人一人の個人が全力で自分の人生を一回一回生き抜くことによって得られる生の充実感の他には人生の意味などあり得ない、とメルヴィルは暗示する。創作のレヴェルでの沈黙という事態がメルヴィルにとって否定的契機とはなり得ないどころか、豊かな言葉の世界の創造への原動力たり得たように、人間にとって真理が永遠に開示されないことがないという認識と、人間の生が死によって限定されているという事実は、メルヴィルの人間観においては、それらの認識のはらむ徹底的にペシミスティックな段階に絶望させたまま人間を立ちつくさせるものではなく、これを逆手にとって、「よし、それではもう一度」<sup>(29)</sup> と、個々の人間に対して一回限りの生に挑戦させずにはおかない。そのような挑戦と苦闘に満ちた人生の一回性の中において顕現する生の実相こそが、メルヴィルにとって本当の意味で最も重要な真実であった。

この事を、裏付けるかのように、上述の引用に続いて、メルヴィルは我々一人一人が自己のアイデンティティーの探究をせよと、エイハブを通して迫る。

「我々がとも綱を解かなくてもよくなる最後の港はいったいどこにあるのか。・・・捨て子の父はいったいどこにかくれているのか。我々の魂は、未婚の母に生み落とされるや死なれてしまったみなし児のようなものだ。我々の父性の秘密は墓の中にあるのだ。我々はそこに行かなければならない。」(492)

この部分は最初の一文を除くと、『ピエール』における、ピエールやイザベルの自己の起源の探究を文字通り予示している。特に、イザベルの境遇をびったりと言い表している。イザベルは必死で自分の出自を明らかにしようとしたが、ピエールの方は自分自身とイザベルの「父性の秘密」を通じてより高い普遍的な人間の存在の根源にあるものを書物に著そうとして苦闘した。ピエールの創作は、トルチンがメルヴィルの伝記的事実に基づいて主張する「葬送の文学」にとどまるものではない<sup>(30)</sup>。ピエール自身メルヴィルのように作家であったが、彼の言葉による探究の内容がどのような創作世界に形象化されたのか、我々読者にはほとんど示されていない。しかし、我々がイザベルの語りの考察において明らかにしたように、人間に沈黙を強いるものと格闘する人間の姿は、音楽的なあるいは音楽のアナロジーで語られることこそ最もふさわしいことであった。この事を先取りして最も成功しているのは『白鯨』におけるクライマックスである、エイハブのモビイ・ディックとの三日三晩にわたる死闘である。ここに、イシュマエルによるその音楽的な語りの構造と主題の関係を明らかにしてみよう。

第百三十二章「交響楽」は文字通り音楽のタイトルを持つ章であるが、この章に続くエイハブとモビイ・ディックとの死闘を描く三つの章とを合わせると、これは四つの楽章を持つ

一つの交響曲となる。音楽が沈黙で始まって沈黙で終わるように、これら最終四章は、海洋のおだやかな晴朗さで始まり、五千年前のノアの方舟の時代と同じような大洋の静かなうねりでもって終わる。沈黙に対して最大限に言葉による雄壮な叙事詩的な語りが響き渡った後、最後には何事もなかったかのような静寂が訪れる。第一楽章（第百三十二章）において嵐の前の静けさのようなエイハブのノスタルジックな雰囲気満ちた調べをかなでた後、続く決戦の三日間は一日一日が夜の沈黙から明け、常にモビイ・ディックの第一発見者である指揮者エイハブが「そら潮吹いたぞ！」（“There she blows!”）という「主音」（“the key-note”）を三十人の乗組員から成るオーケストラに示すと、生と死のダイナミックな「交響曲」が演奏される。

彼がオーケストラに主音を打って示すと、まわりの空気は無数のライフルを一斉にぶっばなしたかのように激しく震動した。三十人のシカ皮でできたような肺臓から、勝ち誇る雄叫びが巻き起った。（557）

指揮官エイハブのほとんど狂乱した突撃に先導されて、全ての乗組員が一丸となってその生命の限り、人間に確実に死をもたらすと伝説的に信じられているモビイ・ディックに対して生の音楽を雄壮に響かせる。そうして、これら一連の死闘の一日一日は最後のカタストロフィーを除くと、夜の闇と沈黙で閉じられる。井筒の意味分節理論が、水と闇が沈黙とカオスの象徴であり、そこから存在物が言葉に分節されて出現すると説いていたことと、我々の『白鯨』において演奏される「交響曲」も沈黙対言葉という点で構造的に一致を示している。

そしてこの「交響曲」の主題は。人間の生と死のダイナミックなサイクルにある。上に述べた決戦の一日一日において、戦闘における生の充溢感の後の極度の疲労困憊にみられるように、エイハブは一日一日象徴的には死んでいる。すなわち、エイハブは死と再生をくり返している。第百三十二章「交響楽」におけるエイハブ自身の四十年にわたるバルキントンと変わるところのない過酷な、安楽とは無縁な捕鯨人生を振り返っての真情の吐露は、この事を語って余りある。鯨捕りとしての彼の人生はまさに死と再生の無限とも思われるくり返しであったに違いない。つまり、ニーチェの言葉を借りればエイハブは自分自身の人生において永劫回帰を体現している。そして、この生と死の無限のサイクルをかなでるという主題は、我々が上に分析した、沈黙から言葉へ、言葉から沈黙へという「交響曲」のサイクルとぴたりと一致している。つまり、ここでも、人間に沈黙を強いるものと対決する人間の姿は音楽的に表現するのがもっともふさわしいと我々は確信させられる。

生と死の無限のサイクルについて、しばしば、何ら人生において意味を見出すことのない悪しき循環であると言われる。だが、エイハブは人類の全歴史を一身のうちに凝縮させ、強烈に生を燃焼させている。その烈しい燃焼の前で、生と死の無限のサイクルは悪しき循環であるなどという議論にどれほどの説得力があるか。こんな形式的な理屈は、へなへたと崩れ

去るではないか。偉大な人間の生の燃焼について語るイシュマエルの言葉を聞こう。

しかし、彼の肉体的疲労は強烈であるがゆえにそれだけ時間が短縮された。弱い人間たちの場合には、浅い苦しみが親切にも全生涯にわたって拡散されているのだが、偉大な人間は、時として、そういう苦しみの総計を、瞬時のうちに、たった一度の深い苦痛に凝縮する。したがって、そのような人間は、一回ごとの苦しみはごく短いのだが、もし神々の命令とあれば、何百年にも及ぶ人間の苦悩を一個人の生涯のうちに集めてしまう。しかも、その集められた痛苦は、瞬間的な強烈さだけで成り立っている。こういう高貴な人間は、彼らより劣る者たちの全円周を、ごく微小な中心点の中に包含しきるので。

(551～2)

この説明もまた、エイハブが何人もの普通の人間の人生の全苦しみを一瞬のうちに凝縮することによって象徴的に死に、そしてその結果すぐによみがえり、このようにして死と再生を何時代にもわたる程くり返していることを我々に納得させる。そして、このようなメカニズムによって、エイハブがモビイ・ディックとの死闘において生の充溢を感じる時、エイハブは彼自身の生の限界をはるかに越える。そして、人間に死の沈黙をもたらすもの（モビイ・ディック）に対して、エイハブ自身が生を力の限り響きわたらせることによって、その生の闘争の場からわき起る交響曲こそが、エイハブにとって激しい人生の真実の調べとなる。

イシュマエルは、エイハブと自分自身をも含めたピークオド号の乗組員たちの生と死の交響曲を『白鯨』という作品の正に最大のハイライトとして見事に演奏する。しかし、メルヴィルの世界においては完成、終わりということはあり得ない。イシュマエルがカタストロフィーから生きのびて帰り、作品の最初の語り始めの地点に再び戻り得ることで、『白鯨』という作品は語りの構造の上でも円環をなしているが、言語芸術家としてのメルヴィルの探究は、彼の生の続く限りあくことなく続けられなければならない。メルヴィル自身イシュマエルを通じて、次のように創作と人生について述べている。

というのも小さな建築物なら最初の建築者によって完成されもするだろう。しかし、偉大な、真の建築物は完成の笠石を常に後世にたくす。神よ、私が何事も完成させぬように。この本全体は草稿に過ぎません。いや草稿のまた草稿である。ああ、時よ、体力よ、金よ、忍耐力よ！(145)

ここに、我々は三重の意味を読み取ることができる。まず、メルヴィルのヒーローたちは一人一人が彼らの人生の一回性において真理の探究を永遠にくり返すということである。次に、メルヴィル自身小説家として生ある限り創作を通じて探究を続行するという宣言でもある。最後に、『白鯨』に代表されるメルヴィルの作品も時代ごとに新たに解釈し直され永遠に後世の



読者に託された贈物として残されるということである。

『白鯨』のすぐ後に書かれた『ピエール』は、ピエールという若い小説家を主人公とする芸術家小説であった、作品も結末に近づいて破局を迎える前のピエールは自己の創作人生をこう考える。世俗の輝かしい成功などは低く見て、真理はつかまえようとする手からすべり落ちてしまうのだが、それでも試みずにはいられない、高貴な自己に苦笑しつつも、「よし、もう一度勝負」と敗北を覚悟で孤独にトランプをきるような、挑戦が続けられていく、と。ピエール自身、自己の創作の世界と人生の持つ意味について、このように醒めた自覚を持っている。その醒めたピエールの姿を描いて語るメルヴィル自身の境地は、あたかも天狼星の高みにあるかの如く、非常に高い所にあり、ホーソーンが言ったように<sup>(31)</sup>、『ピエール』執筆時にあっても、この世界における生と死の超越を想像させる程のものである。ピエールが夢に見たという、天と地の不義の子であるエンケラダスのヴィジョン<sup>(32)</sup>は、『白鯨』の世俗的な不成功の後、あえて『ピエール』の創作にかけざるを得なかった、メルヴィルの心象風景が反映している。いかにも、作家としてのメルヴィルの現実の苦悩は、イシュマエルの言うように、限定された人生（“Time”）、自己の体力（“Strength”）、家族を養うための収入（“Cash”）そして生ある限り作家として生き抜く堅忍不抜（“Patience”）以外の何のものでもなかった。しかし、作家としてのメルヴィルの魂の核心にあるものは、ギリシア神話においてギガンテス（“Giants”）たちがゼウスに挑んだように、人間の言葉に沈黙を強いるものに対して戦いを挑むものであり、それは言うまでもなく巨人的な闘争であった。

#### 註

- 1 たとえば、Merlin Bowen, *The Long Encounter: Self and Experience in the Writings of Herman Melville* (Chicago: Chicago Univ. Press, 1960) P.146.
- 2 Peter J. Bellis, *No Mysteries Out of Ourselves: Identity and Textual Form in the Novels of Herman Melville* (Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 1986) は「ピエールの目標は、…自分自身の絶えず変転してやまない経験を、テキストの永遠の統一で置き換えることである」と言う。P.155.
- 3 寺田建比古『神の沈黙 ハーマン・メルヴィルの本質と作品』1982年 沖積舎 P.195.
- 4 寺田 前掲書 P.263.
- 5 『ピアザ物語』の諸編は1853年から1856年の間に執筆された。「歩廊」の執筆は、1852年の『ピエール』出版直後である。
- 6 『ピアザ物語』執筆の伝記的背景については、杉浦銀策訳『H・メルヴィル中短編集 乙女たちの地獄Ⅱ』1983年国書刊行会、の訳者解説にくわしい。
- 7 この事を、Richard H. Brodhead, *Hawthorne, Melville and the Novel* (Chicago: Chicago Univ. Press, 1973) は、科学者が実験を行う際に「作業仮説」をたてることにたとえている。P.138.
- 8 杉浦銀策『メルヴィル破滅への航海者』1981年 冬樹社 P.120.

- 9 パトリシア・ウォー『メタフィクション 自意識のフィクションの理論と実際』結城英雄訳 1986年 泰流社、によれば、メタフィクションの作家とは「フィクションを書く実際を通してフィクションの理論を考察している」作家のことである。P.13.
- 10 『白鯨』は1851年出版、『ピエール』は1852年出版である。
- 11 『白鯨』のテキストは、*Moby-Dick or The Whale* eds. H. Hayford, H. Parker & G. T. Tanselle (Chicago: Northwestern Univ. Press, 1988) による。引用ページは、このように今後はカッコの中に入れて本文中に示す。訳は筆者の訳による。
- 12 寺田 前掲書 PP.258 - 82.
- 13 『ピエール』のテキストは、*Pierre or The Ambiguities* eds. H. Hayford, H. Parker & G. T. Tanselle (Chicago: Northwestern Univ. Press, 1971) による。引用ページは今後もこのようにカッコに入れ本文中に示す。訳は筆者の訳による。
- 14 前田護郎「沈黙について」雑誌『言語』1972年十二月号 大修館書店
- 15 Louise K. Barnett "Speech in *Moby-Dick*" in *Herman Melville's Moby-Dick: Modern Critical Interpretations* (New York: Chelsea House, 1986) ed. Harold Bloom P.109.
- 16 Henry A. Murray's explanatory notes to Hendricks House edition of *Pierre or The Ambiguities* (New York, 1962) P.473.
- 17 Edwin S. Shneidman, "The Deaths of Herman Melville" in *Melville and Hawthorne in the Berkshires* ed. Howard P. Vincent (Kent: Kent State Univ. Press, 1968) P.125.
- 18 この事を、ソシュールは『一般言語学講義』小林英夫訳1960年 岩波書店、において、「記号の不易性」として説明している。P.102.
- 19 Alfred Kazin " 'Introduction' to *Moby - Dick*" in *Melville: A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs; Prentice - Hall, 1962) ed. Richard Chase, P.46.
- 20 岩波文庫『エックハルト説教集』田島照久編訳 1990年 P.39.
- 21 中公文庫 ニーチェ『悲劇の誕生』西尾幹二訳 1974年 P.65.
- 22 弘法大師空海『声字実相義』、『弘法大師空海全集』第二巻 1983年 筑摩書房 P.274.
- 23 井筒俊彦『意味の深みへ』1985年 岩波書店 PP.281 - 2.
- 24 井筒 前掲書 PP.282 - 3.
- 25 井筒 前掲書 P.284.
- 26 ニーチェ前掲書 P.97.
- 27 寺田 前掲書 P.159.
- 28 岩波文庫 西田幾多郎『善の研究』 1950年 P.46.
- 29 岩波文庫 ニーチェ『ツアラトウストラはこう言った』下 氷上英廣訳 1970年 P.19.
- 30 Neal L. Tolchin, *Mourning, Gender, and Creativity in the Art of Herman Melville* (New Haven: Yale Univ. Press, 1988) P.144.

- 31 1856年にメルヴィルがリヴァプールにホーソーンを訪ねた時の、後者の日記による。*The Melville Log: A Documentary Life of Herman Melville* ed. Jay Leyda, vol.2. (New York: Gordian Press, 1969) P. 529.
- 32 Bruce L. Grenberg, *Some Other World to Find: Quest and Negation in the Works of Herman Melville* (Chicago: Univ. of Illinois Press, 1989) は、エンケラダス・ヴィジョンを「天に挑戦しようとする理想主義とその必然的な失敗のイメージ」と解釈する。P.145.

(はまだ　くらし)